

ARCHIPENKO

АРХИПЕНКО





ALEXANDRE  
ARCHIPENKO





ALEXANDRE  
ARCHIPENKO  
SON OEUVRE

---

66 REPRODUCTIONS  
AVEC UN PORTRAIT DE L'ARTISTE  
ET  
UNE INTRODUCTION  
PAR  
HANS HILDEBRANDT, DR. PROF.

---

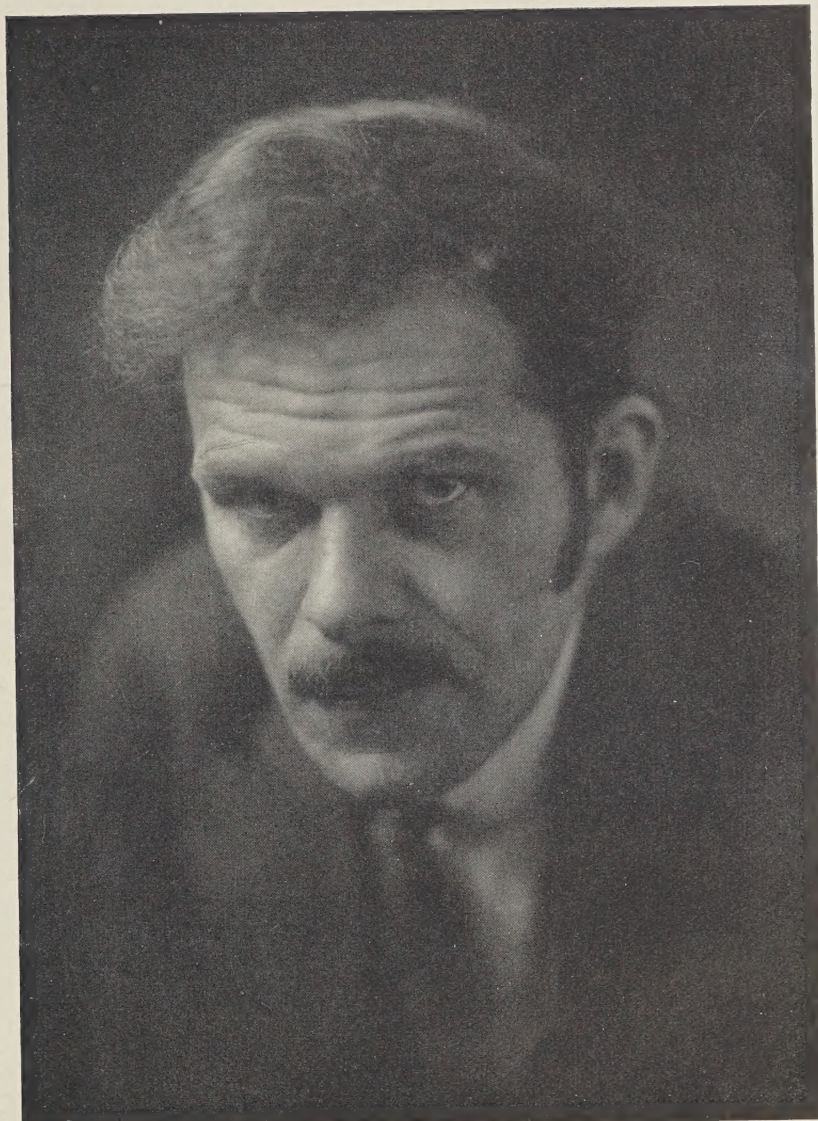


---

EDITIONS «UKRAINSKE SLOWO», 11 HAUPTSTRASSE, BERLIN  
MCMXXIII

ALEXANDRE  
ARCHIPE  
SON OF  
COPYRIGHT 1923 BY „UKRAINSKE SLOWO“  
BERLIN



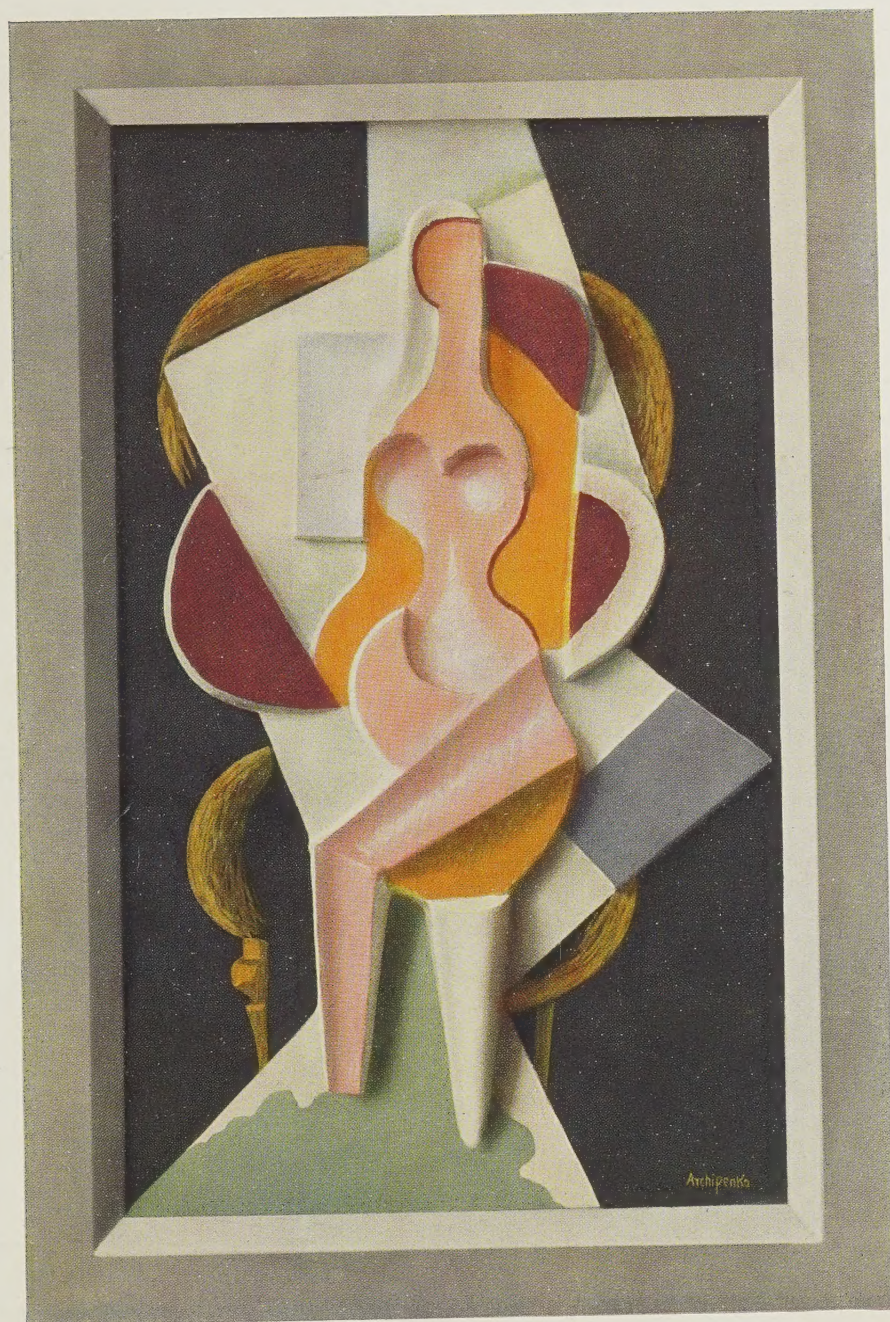


Phot. Riess, Berlin.


*A. Arlberg*











Digitized by the Internet Archive  
in 2022 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/archipenko0000unse>



# ARCHIPENKO

L'art plastique de l'Occident n'a pas cessé d'être fécondé par l'art plastique du proche Orient et de l'Orient extrême, voire même d'en être influencé de façon décisive. Aujourd'hui encore nous sommes témoins de cette influence. Mais cette fois, elle se manifeste, du moins en partie, sous des formes nouvelles. Autrefois, c'était les productions parachevées du génie créateur oriental qui amenaient à reconnaître la signification essentielle de l'œuvre d'art, qui sollicitaient à une émulation immédiate, même à une simple imitation. C'est un phénomène de ce genre que la stimulation qui émana des estampes japonaises lorsqu'au cours des années 70 du siècle dernier quelques artistes parisiens, dont Degas, les découvrirent.

Aujourd'hui, nous assistons à un autre spectacle. Pour la première fois, des artistes en vie, attirés par la culture occidentale et s'y ralliant, travaillent parmi nous, adoptent ce que la tradition artistique des divers pays d'Europe peut apporter de précieux à un art vraiment contemporain, mais nous donnent en même temps ce qu'ils sont à même de nous offrir de cette civilisation vivace qui est leur héritage et dont les productions plastiques nous semblent être d'une espèce si lointaine. Il n'est pas imaginable que notre sculpture contemporaine aurait pu rompre aussi complètement avec le naturalisme, cet océan où aboutirent tous les courants du XIX<sup>e</sup> siècle sans l'Ukrainien Archipenko. N'apparut-il pas, en effet, tout d'un coup au premier rang des combattants, précisément dans les années décisives, peu après le début du siècle nouveau, avec cette puissance créatrice entière, cette liberté d'esprit, ce radicalisme révolutionnaire?

C'est de la plus grande importance pour l'art, qui, d'un présent confus s'apprête à marcher vers un avenir clairement ordonné, qu'il se soit trouvé un sculpteur doué d'un sens affiné de la couleur. Il est appelé par là à collaborer à la formation d'un grand art synthétique, combinant la sculpture avec la peinture.

Qui contemple l'œuvre déjà accomplie par Alexandre Archipenko aura peine à croire, tant elle est riche et variée, que son auteur n'a que trente-six ans. Et, pourtant, il en est ainsi. Il se fait que cet Ukrainien vit d'un rythme plus précipité et, peut-être, est-ce là la preuve qu'il est un représentant véritable de l'esprit moderne.

Alexandre Archipenko est né en 1887 à Kiew, une des rares grandes villes au milieu des champs et des steppes de l'Ukraine. Son père, mécanicien à l'Université locale, avait l'esprit hanté de plans et de projets et réalisa aussi quelques précieuses inventions. Étranger à l'art, il eut d'abord de la répugnance à laisser son fils s'engager dans la carrière incertaine de l'artiste. Il lui légua, toutefois, quelque chose de précieux: le goût d'expérimenter et le sens des rapports mathématiquement nécessaires des objets. Aussi, la puissance d'imagination d'Alexandre Archipenko enfant s'absorba-t-elle dans la combinaison, qui était à la fois un jeu et une affaire sérieuse, d'appareils fantastiques et vains dont la force et la capacité étaient portées à l'infini par les rêves puérils de leur auteur. Mais bientôt, suivant sa propension la plus profonde, il porta ses efforts dans le domaine artistique. Cette poussée intérieure s'accrut au cours d'une maladie de deux ans grâce aux récits du grand-père, peintre lui-même, grâce surtout à la révélation de Leonard de Vinci dont le génie créateur se manifesta originalement dans tous les arts aussi bien que dans les sciences et dans la technique et qui estimait aussi que la mathématique est la mère des arts. Ainsi, n'ayant encore que seize ans, Archipenko était tellement sûr du chemin qu'il devait suivre, qu'il gagna par son propre travail les moyens de fréquenter l'École des Beaux-Arts. Bientôt il abandonna la classe de peinture pour la classe de sculpture. Mais l'École des Beaux-Arts de Kiew et, plus tard, ce qu'il vit en fait de création artistique à Moscou n'avaient pas de quoi satisfaire ses dons particuliers. L'instruction académique ne tarda pas à ne lui plus rien dire. Elle tendait à un naturalisme informe et y ajoutait, pour l'apprenti sculpteur, l'idéalisation fade d'un hellénisme mal compris. Déjà le jeune Archipenko conservait toute la santé de son instinct en présence de cette manière artificielle imposée à la culture régionale et à la culture russe et qui n'était que le dernier chaînon d'une évolution artistique étrangère. Mais à quoi devait-il se tenir? En dehors des ouvrages naturalistes importés de l'Ouest, il ne voyait que la production locale qui après avoir eu, à l'origine, un caractère bien à soi, était désormais irrémédiablement adultérée par les procédés d'expression de Byzance, de Turquie et d'autres qui dataient de la Renaissance de l'Europe méridionale. Ce n'était plus qu'un art figé et sans vie. La conviction innée que sa voie le mènerait à un avenir certain bien qu'encore inconnu ne permettait pas que notre jeune artiste se rattachât à cette tradition. Cependant certaines impressions du jeune âge, — bien que les vestiges ne s'en relèvent nulle part directement dans l'œuvre d'Archipenko —, peuvent avoir gardé quelque importance: par exemple, la subordination systématique de toutes les parties sous la coupole centrale dominante, caractéristique des églises d'Ukraine et de Russie; le rythme profond qui se dégage de la répétition sans cesse renouvelée du pareil; le mouvement, puissant et pourtant retenu, de chaque construction; la diversité de la matière employée à une œuvre d'ensemble; la splendeur mystérieuse des couleurs.

Archipenko (et, par là, il est encore un véritable enfant de son siècle) est du nombre des artistes les plus sensibles et, aussi, les plus réceptifs. Mais sa



réceptivité est rien moins qu'une détermination passive subie de la part du monde extérieur. Elle est parfaitement active et virile: elle dégage seulement les énergies personnelles, si abondantes chez lui, et les sollicite à l'acte créateur. C'est ainsi qu'une impression aussi forte qu'imprévue, qu'Archipenko éprouva à Moscou, provoqua une évolution décisive et une prompte résolution. Une exposition de peintres et de sculpteurs expressionnistes français découvrit à la vue du jeune homme de vingt ans l'empire de l'art vivant. Quelques années plus tôt, Archipenko s'était efforcé de gagner de l'argent pour pouvoir embrasser la carrière d'artiste. C'était là, pour lui, chose toute naturelle. Tout aussi naturellement, il quitta sa patrie orientale et s'en fut vers le grand Paris, le Paris inconnu et attirant.

Il n'y avait guère alors, en cette ville, de sculpteur de la jeune génération qui échappât à l'influence captivante de Rodin, dût-il même bientôt renier le paragon honoré auparavant avec tant d'exaltation. Cela témoigne de la précoce maturité d'Archipenko que, tâtonnant encore et s'ignorant soi-même, il ne succomba pas une heure au charme de Rodin, mais qu'il sentit tout de suite ce qu'il y avait chez lui de contradictoire et en éprouva de l'aversion. Or, si même le moins académique et le plus vivant des sculpteurs de Paris ne pouvait rien lui donner, à quel maître devait s'adresser l'élève avide d'apprendre? Archipenko trouva bientôt la seule réponse qui lui convînt. Comme après une fréquentation de quinze jours, il en avait fini aussi de l'École des Beaux-Arts, il n'entra pas dans l'atelier d'un sculpteur consommé, mais il hanta les musées dans le propos de forcer les Anciens à lui livrer les secrets de leur art et de leur technique. Ici encore, pressentant obscurément le but vers lequel il tendait, il ne suivit pas la voie accoutumée. Son étude ne s'appliquait pas à l'art grec du temps de Phidias et de Praxitèle. Ce qui l'attirait, c'était la sculpture monumentale des Égyptiens, la sévérité de forme de la Grèce archaïque et aussi, mais moins longtemps, le gothique d'expression si poussée. Ce n'est pas tout: la plastique exotique fait pareillement l'objet de son zèle et surtout les mystérieuses sculptures des vieilles civilisations américaines, ces sculptures à la fois si simples et si fantastiquement fastueuses. On est surpris, au premier coup d'œil, de la variété des inspirations que le jeune Ukrainien recherchait. Mais si l'on examine les choses de plus près, l'on se rend compte que toutes ces stimulations ils les trouvent non pas tant dans des esthétiques respectueuses des formes naturelles que dans des conceptions empruntant leurs éléments au domaine spirituel et déterminées librement par l'artiste lui-même. Au cours de sa première période créatrice, de 1909 à 1911 environ, Archipenko se débrouille au milieu de ces influences. Volontairement, il les laisse agir sur lui afin qu'arrivant à les surmonter peu à peu, il acquiert la force et la faculté technique de devenir lui-même et de donner forme valable à ce qui émerge en lui de représentation plastique. L'appui qu'elles lui procurent est évident. Mais évidentes aussi la volonté et la puissance sans cesse accrue de faire siens les apports étrangers. Pour Archipenko, la sculpture fut, dès le début, ce qu'elle a toujours été pour les civilisations artistiques sensibles à la plastique: de l'étendue ayant forme et vie. Et les figures les plus compliquées qu'il fit dans

la suite ne font que donner une réponse à cette question fondamentale. Mais celui qui cherche doit d'abord avoir souci d'apprendre à posséder la solution élémentaire. C'est pourquoi les premières productions du séjour à Paris sont tirées du parallélipède et de ses rapports certains de hauteur, de largeur et de profondeur. Elles sont concues en pierre. Pendant l'exécution il fut souvent recouru à la pierre artificielle. Car la forme condensée réclamait la matière la plus massive, la plus serrée. Comme on le voit dans la figure accroupie de la collection Hess à Erfurt ou dans la Femme de la reproduction 1, le contour, qui deviendra si important chez Archipenko, ne joue encore aucun rôle. Tout mouvement de la forme est porté au centre du bloc, qui offre une apparence extérieure paisible. Les changements de direction n'y sont que plus marqués. Mais afin de ne pas amoindrir l'impression de ramassement, les membres ne sont rendus que par un relief peu prononcé. Que l'on regarde par exemple comment la tête de la fig. 1 est travaillée: le cou n'apparaît pas comme un resserrement, mais comme une simple transition du dos à la tête qui s'incline en avant; les cheveux ne font qu'encadrer le visage que circonscrit une seule grosse ligne. Dans ce visage même, il n'y a que deux accents et de directions contraires: le nez droit en relief peu saillant et l'œil en forme d'amande qu'aucune pupille n'anime. Pour le reste aussi il s'est borné à marquer seulement l'essentiel et, en particulier, les articulations qu'il a fortement mis en valeur. Il est étonnant, — surtout lorsque l'on considère à la fois le développement général de la sculpture vers 1910 et la jeunesse de notre révolutionnaire artistique —, de voir combien, dans ce morceau et dans d'autres semblables, la voie d'Archipenko s'écarte déjà des formes où la nature se manifeste. Il avait parfaitement compris ce qui est l'essentiel chez les modèles qu'il s'était choisis. On en voit encore la preuve dans le torse de femme aux bras levés (Fig. 8), qui rappelle l'inspiration gothique. Les dernières œuvres de la même période, et qui sont de 1911, telles la «Femme assise» (Fig. 5), la «Femme au repos» (Fig. 6) et «Femme avec Enfant» (Fig. 7) sont déjà des productions d'une libération presque entièrement réussie. Le parallélipède est dépassé. La mobilité du contours apparaît et se justifie autant que la mobilité des formes intérieures. La vie du rythme est multipliée et est obtenue par la répétition consciente de motifs plastiques de même sorte. La courbe prédomine. Ce rythme s'empare du socle aussi bien que de la statue, de sorte que ceci est moins posé sur cela qu'ils ne sont tous deux confondus dans une même unité. Il ressort de ce fait seul qu'Archipenko a rejeté tout naturalisme. Et cependant, s'il a été, même dans ses œuvres ultérieures, jusqu'à la limite de l'abstraction, il ne l'a jamais franchie. Le corps humain, le corps de la femme surtout, a toujours été pour lui le thème par excellence de la figuration plastique. Ses corps humains jaillissent du domaine de l'art, non de celui de la nature. Ce sont aussi des organismes, mais leur construction relève de l'architectonique et n'a rien de commun avec la construction du corps vivant que la nature a créé à tout autre fin que d'être, pour l'œil et pour la main, une forme domptée. C'est pourquoi Archipenko a, dès ses premiers travaux, modifié les proportions du tronc, de la tête et des



membres, et non pas de façon schématique, suivant un nouveau canon arbitraire, mais chaque fois où l'exigeaient les particularités de ce qu'il se proposait de faire. Prenons, par exemple, la Femme assise (Fig. 5), une des sculptures de 1911 les mieux résolues. Le bas du corps puissant, étroitement uni au socle se rajeunit vers le haut en forme de pyramide. Le faux-du-corps est nettement marqué, et, maintenant, se dégagent le haut du corps et les bras. Portée par un cou robuste, s'élève une tête qui paraît minuscule en comparaison du corps. Elle est arrondie en bouton, comme le genou convexe. Le tout est une architecture animée et tripartite, représentée à l'image du corps humain. Ce corps, Archipenko avait à le façonner uniquement en vue de la réalisation de ses intentions artistiques. C'est pourquoi il prit aussi la liberté de laisser de côté tout ce qui pouvait l'empêcher d'atteindre à l'harmonie qu'il recherchait, c'est-à-dire de faire un torse. Le torse sera la règle chez Archipenko, alors que le nu complet ne sera que la rare, la surprenante exception. Aussi une brève explication de ce principe sera d'autant plus opportune que les adversaires d'Archipenko et de l'art moderne flétrissent sans relâche comme une erreur une semblable façon de faire.

Nous accordons qu'on n'a jamais apparemment prétendu donner à un torse la valeur d'une œuvre d'art finie et organique jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où Rodin déconcerta tout le monde par son «Saint Jean» acéphale. Car si nous avons recueilli des époques antérieures et notamment de l'antiquité des œuvres mutilées, cela ne pouvait avoir une signification de principe. Des torses d'accident et des torses d'intention sont des choses toutes différentes. L'on ne pourrait tout au plus que retenir que la beauté d'une œuvre vraiment belle, même après destruction partielle, survit à peine amoindrie. C'est une erreur insensée de croire, comme on le fait beaucoup, que le torse est une invention (maudite le plus souvent comme folie) du mouvement expressionniste. Précisément, l'art grec, dont des siècles n'ont pas osé mettre en doute l'infailibilité a créé sciemment le torse, et, depuis lors, il n'a jamais disparu de la sculpture. Le buste, en effet, où la tête est posée sur le socle immédiatement ou parfois avec les épaules, est-ce bien différent d'un torse? Quelqu'un aura-t-il un seul moment la pensée que le sculpteur nous a présenté une tête coupée? La force de l'habitude est si grande que le spectateur, tout imbu de naturalisme qu'il puisse être, acceptera, voire même ne remarquera pas cette particularité si fortement à l'écart de la réalité. Sans doute peut-on opposer que la tête de l'homme est tellement représentatrice de l'esprit, tellement déterminante que, même isolée, elle peut évoquer l'homme tout entier, tandis que le corps à qui manque certains membres ou la tête demeurera mutilé. Une pareille conception ne voit dans la sculpture que l'objet représenté. Mais l'artiste n'a que faire des objets ni des corps. Il ne se soucie que d'éléments plastiques qu'il anime de sa propre spiritualité et que, selon son désir, il façonne à la ressemblance plus ou moins grande des phénomènes réels. Il s'ensuit que sa tâche ne peut être que de former à l'aide des éléments plastiques des organismes que l'esprit vivifie de sa tension et de son souffle. Le problème est résolu lorsque l'harmonie est atteinte qui fait que chaque composante résulte d'une même idée

d'ensemble. Il est tout à fait indifférent que les parties qui sont nécessaires au sculpteur pour réaliser cette unité soient égales en nombre et en façon aux parties que la nature emploie dans la formation de ses créatures. Aussi, un torse peut-il être une œuvre d'art complète s'il réalise entièrement la conception de l'artiste. Il n'y a pas à s'étonner davantage si le modelleur contemporain fut le premier à apprendre à maîtriser le torse. Il fallait l'absence de préjugés de l'esprit libéré de toute attache, et, peut-être, est-ce en même temps le symbole du fragmentaire qui est la caractéristique de la civilisation du XX. siècle.

Il est tout naturel qu'Archipenko aussi ne résolut pas le problème du torse aussitôt qu'il en eût reconnu clairement la signification. C'est ainsi que la «Femme debout» (Fig. 4) de 1911 n'a pas encore en elle ce je ne sais quoi qui s'impose et qui sera si sensible plus tard dans ces torsos de femme renouvelés sans cesse avec un amour infini et dont il faudra parler dans la suite. A côté de ce problème, deux autres se présentèrent à Archipenko auxquels, jusqu'à aujourd'hui, ils s'est occupé constamment de trouver la réponse innombrable. L'un vise à une abstraction si poussée du corps humain que les membres ne sont plus qu'une spiritualisation de forces pures, telles que l'architecture les emploient exclusivement. L'autre voudrait que l'atmosphère indispensable à une figure ou à un groupe soit réalisée avec une perfection égale à celle des parties matérielles solides. Avant d'en parler, intercalons quelques mots sur la vie et le développement général de l'artiste. Archipenko a passée à Paris la plupart du temps, jusqu'à ce qu'en 1921, il s'établît à Berlin. Il y ouvrit une académie de sculpture, comme il l'avait fait à Paris, qui rassembla aussitôt autour de lui de nombreux élèves enthousiastes. Déjà, ni en France, ni en Allemagne, les émules ne lui avaient manqué qui bien souvent avaient monnayé en œuvres de virtuoses toutes superficielles l'action créatrice d'Archipenko qui, chez lui, est un impératif catégorique. Pour le reste, la vie d'Archipenko fut travail et encore travail. Archipenko est du nombre de ces artistes, si caractéristiques de la culture moderne, qui sont tout de nerfs, qui n'arrivent jamais à se reposer et que leur richesse d'idées empêche de s'arrêter jamais à une manière déterminée. Il a dans le sang du mécanicien, du technicien et de l'expérimentateur. Il tient cela de son père. A chaque problème il s'efforce de trouver une solution nouvelle, lors même qu'une première formule a déjà été satisfaisante. Et sans cesse de nouveaux problèmes s'offrent à cet esprit à la fois fantastique et mathématique. C'est pourquoi le travail d'Archipenko est tout d'avatars, lesquels, d'ailleurs, n'ont rien d'inquiétant. Ce ne sont pas, en effet, les tâtonnements incertains d'une nature sans personnalité et balancée par des impressions changeantes et contradictoires, mais, au contraire, les témoignages des multiples facultés de cet artiste, qui, réunies sous le contrôle d'un juste sentiment du style, ne peuvent se manifester que successivement, si toutefois elles doivent s'épanouir avec toute la pureté qu'exige, pour chaque œuvre, un besoin d'harmonie parfaite poussé jusqu'au fanatisme. Archipenko a un sens très développé de la beauté abstraite des constructions géométriques et de leurs rapports nécessaires. Mais le charme qui se dégage des palpitations puissantes et tendres d'un corps animé de vie ne le



séduit pas moins. Le jeu de la lumière sur la matière monochrome l'attire et aussi les coloris contrastés et ceux qui se dégradent en harmonies fines et atténuées. Il est impossible de satisfaire à la fois dans une même œuvre à tous ces penchants. C'est pourquoi Archipenko cède tantôt à l'un, tantôt à l'autre, selon que l'un ou l'autre est plus impérieux. Il se recrée de l'œuvre mathématiquement rigoureuse par une œuvre libre comme la nature, de celle-ci par une troisième, de telle que la lumière modèle par telle autre où la couleur fleurit, et ainsi de suite. Mais quoi qu'il fasse, il est sûr de lui et conserve son unité dans la variété.

L'on comprendra, étant donné cette manière de créer, cette course de problème à problème et cette extrême sensibilité, que les diverses œuvres ne sont pas équivalentes. Dans chaque catégorie de ses travaux, il y a des ébauches, des solutions à demi mûries et des chefs-d'œuvre qui doivent leur naissance à une heure providentielle. Mais le nombre de ces créations parfaites et irréprochables est étonnamment grand.

Archipenko a son métier dans le bout des doigts. Son habileté technique, qu'il a formée sans doute à l'étude des vieux maîtres mais qu'en fin de compte il ne doit qu'à lui-même, est surprenante. Il s'entend à tirer l'effet le plus original de la matière la plus usuelle, la pierre par exemple. Mais, en tant que révolutionnaire de la forme, cela ne lui suffit pas. Souvent, pour tout exprimer, il doit, pour une même œuvre, avoir recours aux matières les plus diverses: le bois, le verre, les métaux de nombreuses couleurs et, finalement, la peinture. Et même un produit si méprisé que le papier-mâché lui a valu beaucoup d'honneur. Toujours, il sait appliquer la technique spéciale, — et, parfois même, l'inventer —, à laquelle la matière se plie naturellement au point que l'effort ne paraît pas. Contrairement à ce que dit Raynal dans «Valori plastici», la technique n'est, pour Archipenko, que moyen d'expression, que la conséquence de sa conception toute moderne de l'art, muée en action. Considérons, de nouveau, chacune de ses périodes de production. Le problème de l'atmosphère figuré qui doit envelopper les parties solides de l'œuvre se présente déjà à propos de la «Femme avec Enfant» (Fig. 3) de l'année 1910, sans, toutefois, être déjà suffisamment résolu puisque la tête de la mère se détache de l'ensemble unitaire de la composition. Dans les grandes œuvres des années suivantes, et qui comptent parmi les productions les plus puissantes d'Archipenko, ce problème va de pair avec le problème qui consiste à rendre sensibles, sous les espèces du corps humain, de forces plastiques pures et dont la réalisation la plus abstraite, sinon la plus accomplie, a été obtenue dans le «Combat de boxe» (Fig. 11). En même temps s'éveillait chez Archipenko le désir d'une émotion extrême et d'une expression aussi vivante que possible. Il réussit magistralement l'équilibre de forces devenues formes, tantôt s'harmonisant et tantôt opposant leurs rythmes. Ainsi déjà dans «l'Embrassement» (Fig. 9) si supérieur à celui de l'année précédente et où l'on sent se dégager des corps l'irrésistible attirance mutuelle. La «Danse» (Fig. 10) est, peut-être, un groupe plus parfait encore. C'est là de la «musique figée» comme un esprit qui sentait bien finement appelait l'architecture. L'atmosphère entre les corps légers et sveltes apparaît

comme quelque chose de palpable et d'entier de quelque côté que l'on approche la sculpture. Dans la «Danse rouge» (Fig. 10), le sculpteur s'est proposé le plus hardi problème d'équilibre. Seul, le sentiment créateur pouvait peser avec tant de soin le balancement des parties, les rapports du tronc, des membres et de la tête. Et jamais procédé naturaliste n'aurait pu représenter de façon aussi sensible ce détachement de la pesanteur, cette allure ailée et libre, cette danse en un mot. Le double problème de la figuration des corps poussée jusqu'à la limite de l'abstraction et de la réalisation de l'atmosphère n'a, jusqu'aujourd'hui, laissé aucun repos au sculpteur. Durant ces dernières années, il l'a marqué surtout (plus profondément encore et, chaque fois, de façon nouvelle) dans toute une série de statues de plus petit format. Le déplacement d'axe et la torsion y jouent un rôle important. Presque toutes ces statuette ont été imaginées en vue de l'exécution en terre-cuite. La matière si maléable et, après la cuisson, si dure faisait concevoir à l'artiste toutes les possibilités de courbes hardies, de surfaces étroites à bords coupants, de formes creuses à minces parois. Si, dans la suite, Archipenko se proposait de les reproduire en une autre matière, cette matière, que ce fût bois, que ce fût bronze, il s'entendait à en faire valoir tout le charme original, simplement en modifiant la technique du travail de la surface. Comme Archipenko ne se soucie jamais de rendre servilement l'image du corps humain, mais bien de créer une figure organique et plastique qui évoque un corps humain (et, le plus fréquemment, un corps de femme), il use souvent de moyens tout opposés à ceux qui servent à la nature dans la formation des corps. C'est ainsi qu'il lui arrive, lorsque l'effet d'ensemble l'exige, de reproduire les formes de la nature par leur contraire, d'évider le visage encadré de cheveux et de faire un creux des seins, voire même du corps, au lieu de les renfler. Précisément, les statuette de terre-cuite (Fig. 13—18) sont des modèles particulièrement séduisants de ce procédé où l'artiste s'essayait pour la première fois. Les vides et les creux nettement circonscrits sont toujours, du point de vue de l'art, en rapports logiques entre eux et avec les formes plastiques «positives». De même en musique, ce sont les notes et les silences qui font, du morceau, une unité animée. Il est étonnant qu'une figuration ainsi négative loin de réduire la force de l'impression, l'accroisse souvent étrangement. Telle la Fig. 15 dont le regard pourtant absent ne lâche quasi pas le spectateur. C'est au mystère de la lumière qu'Archipenko est redevable de cet effet merveilleux.

Archipenko a, à diverses reprises, fourni une réponse nouvelle et définitive à une question plastique des plus vieilles, qui paraît toute simple et qui, cependant, en réalité offre des difficultés sans nombre. Comment représenter, en une forme parfaite, le corps humain dans sa nudité et dans son immobilité presque entière. La Fig. 19 cherche à se rapprocher de la solution par un procédé à moitié abstrait. Archipenko n'y atteint pourtant que dans des figures qui s'éloignaient moins des formes où la nature se manifeste. Un premier essai apparaît déjà dans le torse de bronze de 1909 (Fig. 23): On le trouve noble et beau tant que l'on ne connaît pas les torsos de marbre créés en 1915 et 1916 (Fig. 20 et 22), aussi qu'en 1923



(Fig. 21). Les deux premiers sont tout semblables et, cependant, chacun constitue une œuvre d'art en soi, tant la plus délicate réalisation des rapports importe dans ces sculptures. Dans l'une et l'autre, le corps sans bras ni tête est coupé au-dessous du genou; une jambe couvre l'autre légèrement; le haut du corps est quelque peu penché de biais, afin que ce côté-ci, d'une ligne si douce, fasse contraste avec celui-là, dont le contour est vigoureusement rompu au faux-du-corps. Dans la première façon, et qui est la plus svelte, manque la moitié de la poitrine. Dans ces torsos, comme dans les suivants, Archipenko a créé des chefs-d'œuvre d'une beauté pleine d'âme, des figures dématérialisées et pareilles à un souffle, qui jaillissent comme des fontaines et planent comme des vapeurs. C'est à bon droit que l'on a toujours admiré comme les Grecs s'entendaient à ne rendre sensible qu'au regard tâtonnant et à la caressante main la plus légère saillie des muscles sous la peau. Un fils du XX<sup>e</sup> siècle les a égalé en cela lorsque, les yeux fermés, mais de ses doigts nerveux, il communiqua au marbre les plus délicates vibrations. De bonne heure, et jusqu'à l'époque la plus récente, l'artiste produisit des œuvres où le corps humain avait une expression plus pathétique, plus mouvementée, plus rapprochée de la nature. C'était un complément nécessaire à ses travaux d'abstraction. Dans des œuvres, comme en montrent les Fig. 25 et 26, Archipenko abandonne presque tout à fait le torse, ou même complètement comme il le fit dans un groupe monumental à deux personnages. Sans doute, ne peut-on parler de rapprochement d'avec la nature qu'en comparaison d'autres créations d'Archipenko. Les rapports du corps, des membres et de la tête, également sveltes et étirés, n'ont rien de commun avec ceux du corps vivant. On les retrouve dans le torse d'homme (Fig. 24), qui, âpre et sévère, est une rareté dans l'œuvre d'Archipenko, consacré à la glorification de la femme. Le torse de «Héros» en bronze, de l'époque parisienne, représente un point culminant dans le développement artistique d'Archipenko. La hardiesse de l'expression correspond à la hardiesse de la construction dérivée de l'X. Archipenko y a récemment de nouveau eu recours, et avec une égale maîtrise, dans un torse de femme (Fig. 28). Aussi bien, est-ce une caractéristique du travail intérieur de l'artiste que les problèmes qui s'offrent à lui ne sont pas à jamais abandonnés une fois qu'ils sont résolus, mais sont repris à un stade ultérieur de son développement.

Les dessins d'Archipenko contribuent beaucoup à nous faire comprendre la vie de ses idées. Ce ne sont pas des études d'après nature, mais, en quelque sorte, des mises par écrit des conceptions plastiques qui lui viennent à l'esprit. Aussi, trahissent-ils le sculpteur, comme le font les quelques toiles qu'il a peintes, notamment dans ces derniers temps. Ces dessins, exteriorisation immédiate du vouloir artistique, sont aussi révélatrices que charmantes (Fig. 29—43). Tantôt, ils ne rendent guère que des rythmes; tantôt, ils esquissent en quelques lignes, les principaux mouvements et montrent l'armature de la construction; tantôt, ce sont des nus et des groupes très fouillés.

Une dernière sphère dans laquelle Archipenko se montra novateur est celle de la sculpto-peinture où les arts voisins se confondent. Les premiers essais datent des

dernières années d'avant-guerre, morceaux plastiques de 1912, qui tiennent le milieu entre la figure humaine et la machine et sont précurseurs d'un constructivisme devenu depuis purement abstrait et auquel s'adonnent des artistes russes, hongrois et allemands. L'idée de ce genre de production naquit du spectacle des artistes du cirque Médrano, du nom duquel Archipenko les intitula. C'est dans la Jongleuse jouant avec des balles (Fig. 48) qu'il usa pour la première fois de diverses matières alliées à la couleur: du bois, du métal-blanc et du verre. Les balles, brillantes du rouge le plus vif, semblent planer dans leur orbite. Les véritables sculpto-peintures, où souvent Archipenko rivalise avec la peinture, furent créées, en une suite ininterrompue, de 1914 jusqu'à aujourd'hui. Souvent, elles se rapprochent de la pure sculpture (par exemple, Fig. 59 et 65); souvent, elles rappellent le relief (Fig. 64); souvent, elles passent du relief à la peinture, comme celles qui sont reproduites dans la présente monographie. Avec leur aide, Archipenko, l'éternel insatisfait, veut réaliser ce qui jusqu'ici était interdit au modelleur: des figures humaines avec l'espace qui les comprend et les divers objets qui le remplissent; voire même des natures mortes, à quoi, jusqu'à lui sans doute, aucun sculpteur qui se confinait dans son domaine artistique n'avait jamais songé. Il est impossible, en effet, de rendre, par les seuls moyens accessibles à la sculpture, des hommes et des objets rassemblés à l'air libre ou dans un espace enclos. Des essais de ce genre, tels que les ont tenté les derniers venus des sculpteurs grecs ou gothiques, paraissent être des transpositions en relief de compositions conçues comme peintures. Ce qui leur manque, et ce que seule la peinture peut rendre sensible, c'est la lumière qui joue autour des êtres et des choses et réunit les objets dispersés. C'est pourquoi Archipenko, confiant dans son sens affiné des harmonies de couleurs et des valeurs de tons, appelle la peinture à son aide. Les parties de l'œuvre d'art qui doivent ressortir sont façonnées en papier-mâché, en bois ou en métal et fixées sur le fond. Les parties en recul sont peintes. Des surfaces de verre ou de métal miroitant sont aussi intercalées. Ainsi l'on réalise une suite de plans qui se succèdent ici brusquement, là par lentes transitions, un espace artistiquement organisé et non pas illusoire, où tout s'anime, mais demeure en un repos ordonné. Et cette impression d'espace se modifie de la façon la plus charmante, selon que l'on s'approche de la sculpto-peinture de l'un ou de l'autre côté. Les reproductions en blanc et noir ne peuvent donner, de la sculpto-peinture, qu'une idée approximative et souvent même erronée et la description la plus détaillée contribue mal à l'éclaircissement. Mais la reproduction en couleurs peut raconter le charme prenant qui se dégage de la sculpto-peinture et de son extrême richesse. Cette richesse, la sculpture n'y atteint qu'en mettant toutes ses ressources à contribution. Il va de soi, étant donné la nouveauté et les difficultés de la tâche, que l'on trouve, dans le nombre, quelques sculpto-peintures moins réussies. Archipenko dispose de tout le registre de l'échelle des tons colorés. Ici, le son est assourdi; là, c'est le clair accord des couleurs franches, du métal brillant et du verre. Les relations des éléments plastiques devenus corps et objets se multiplient par la vertu des rapports qui s'établissent entre eux et entre les



couleurs et eux. L'œuvre devient toute dynamique. Elle est si tendue, si chargée de forces qui se pénètrent, qui se déterminent mutuellement et qui, bien qu'empruntées tantôt à la sculpture, tantôt à la peinture, se fondent si bien, qu'on ne peut la comparer qu'à la plus délicate des machines où le plus petit écrou est aussi important que la plus puissante roue motrice. Mais la comparaison n'est qu'à moitié satisfaisante, car la dynamique nécessaire de l'œuvre, c'est de la beauté libératrice, née d'un acte librement créateur. La plupart du temps, les sculpto-peintures représentent des intérieurs. Mais Archipenko a eu aussi l'audace de représenter une «Baigneuse» avec ce qui l'entoure d'air et d'eau, une figure brunaune, enveloppé d'un bleu qui, par les dégradations les plus vives et les plus tendres, passe au violet et au vert. Et cette audace a réussi (Fig. 59).

La dernière reproduction continue dans cet ouvrage ajoute au problème de la sculpto-peinture celui de la forme négative: le visage, en effet, est rendu en creux. Ici, la simplicité et la richesse s'unissent. Le contour général n'est qu'une forme soigneusement pesée selon les lois de la construction architectonique. Mais à l'intérieur de sa bordure foncée, s'élève le corps svelte et clair, dont les contours se conforment aux oscillations les plus délicates et dont la réalisation plastique se complète par des couleurs infiniment riches de tons.

La production la plus noble de la sculpto-peinture, c'est probablement la «Femme» de la Fig. 64. Du fond mat gris-argent, se détache, presque abstraite et néanmoins si vivante, la forme de cuivre, de laiton, de clair métal-blanc, et aussi de couleur blanche où luisent les diverses teintes du métal qui éclaire, contribue à déterminer les formes et ménage des transitions, des contrastes et des rapprochements. Cette image brillante, vibrante de mille reflets et pourtant si solidement établie, devrait faire partie de locaux comme seul peut les concevoir un architecte tout animé de l'esprit du temps. Car pour la faire on employa des moyens techniques inconnus jusqu'alors et elle est née du plus pur sentiment du style. C'est l'expression parfaite d'une conception esthétique de l'essence de l'art, tournée non vers le passé, mais vers l'avenir.

Ainsi, l'œuvre d'Archipenko, comme celle de tous les principaux artistes de notre époque, réclame la grande union de tous les arts plastiques, la culture générale. Si elle nous est rendue, si nous obtenons de nouveau ce qui fut la joyeuse évidence de temps plus heureux et plus assurés dans leur structure, l'action d'Archipenko n'aura pas une petite part à ce don précieux.







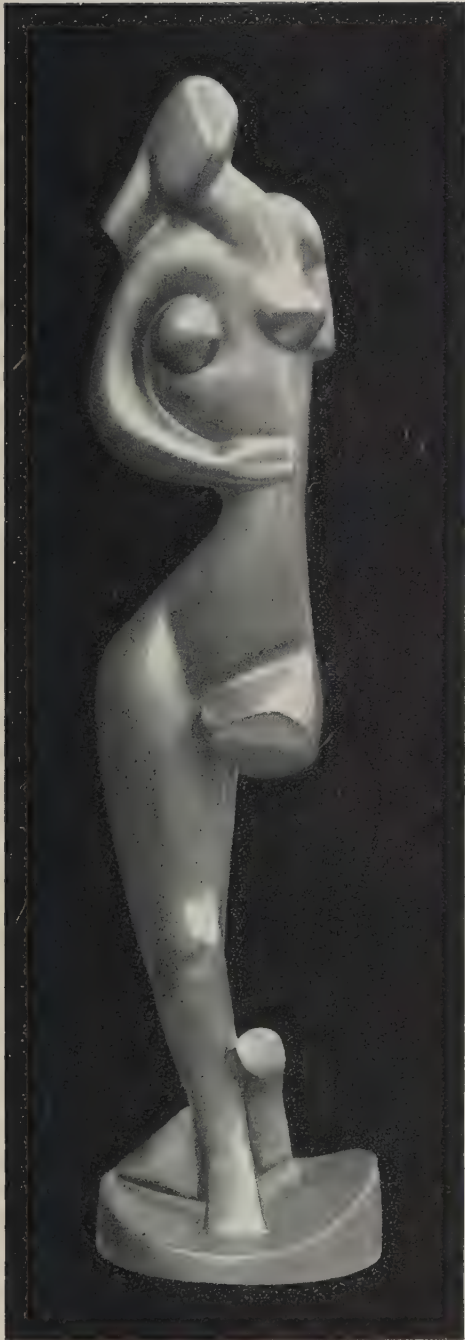


2



3





4



5



























14



15





16



17



18



19





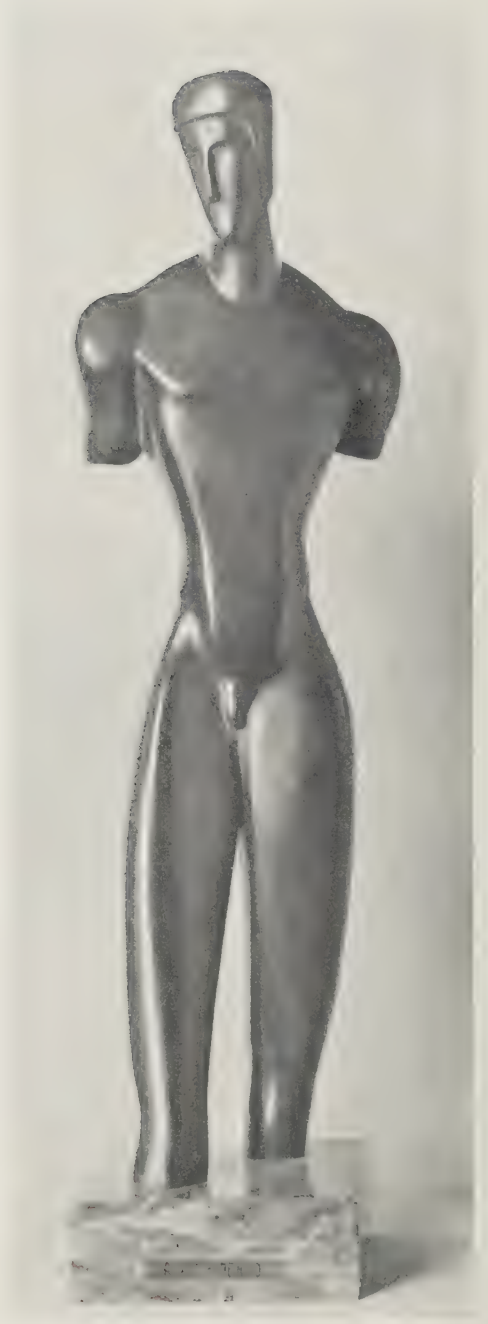








23



24





25



26

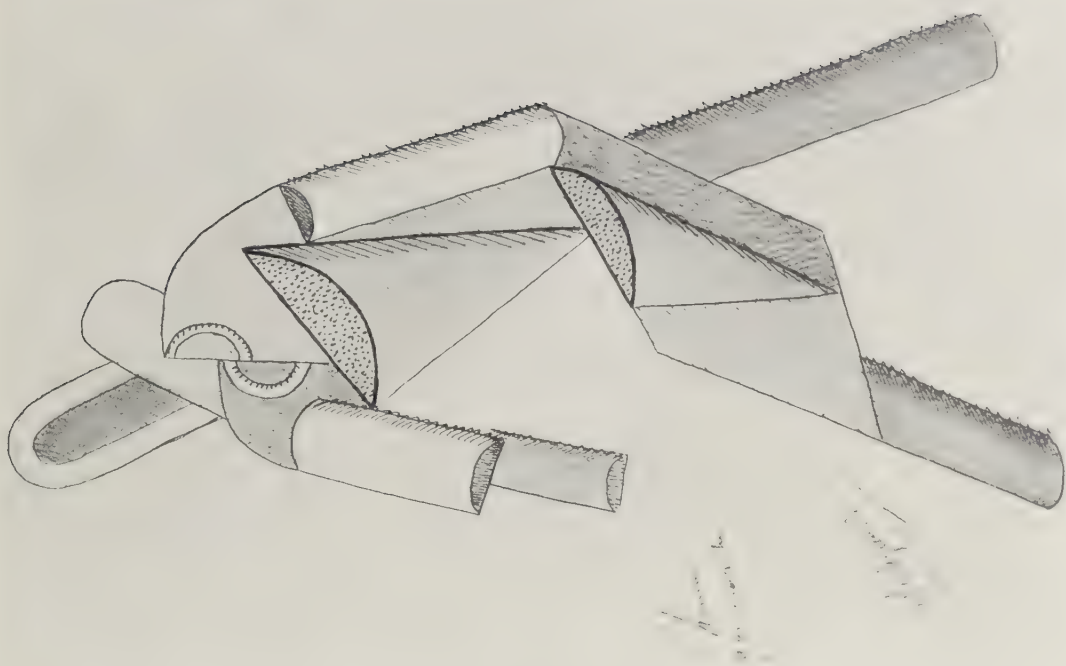




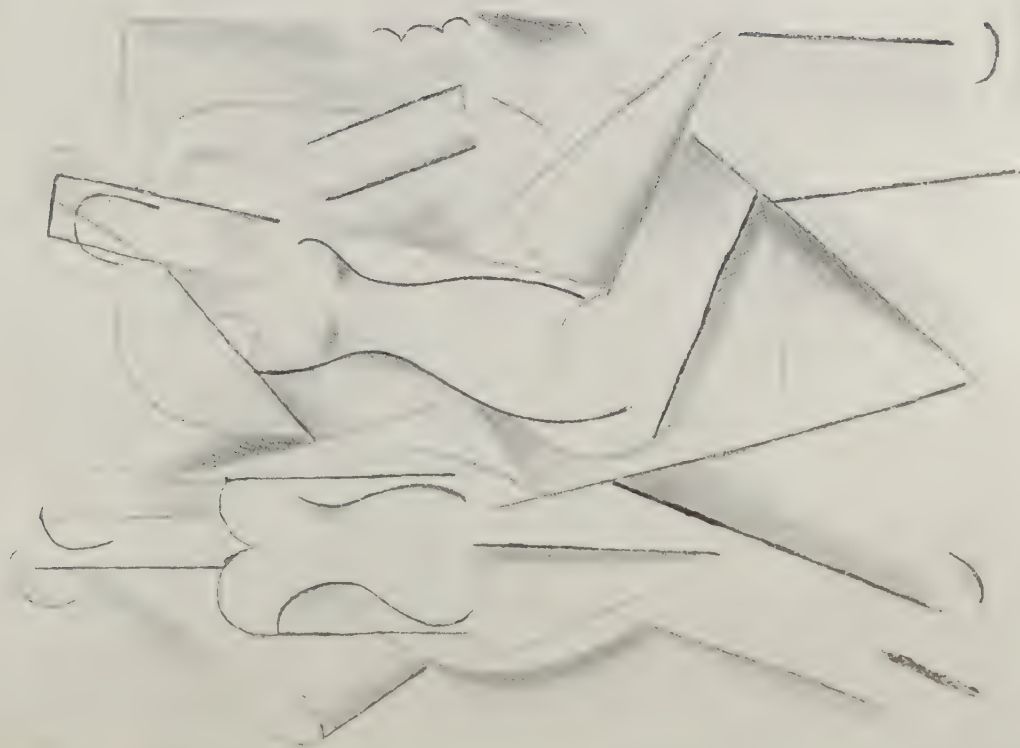








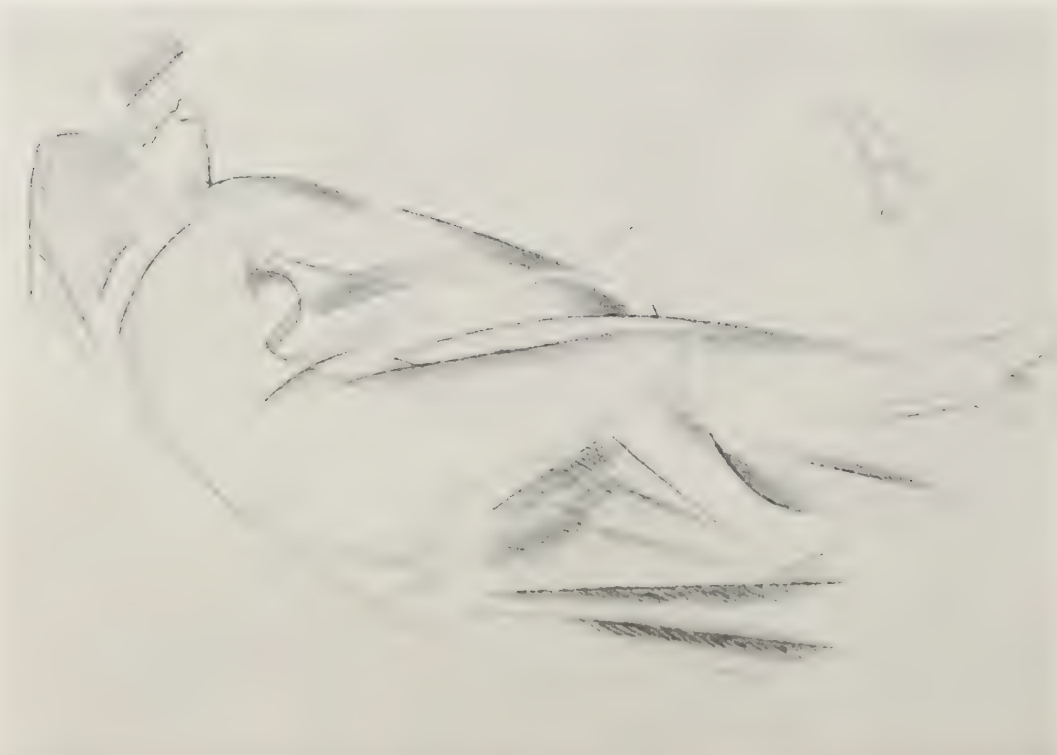
31



30



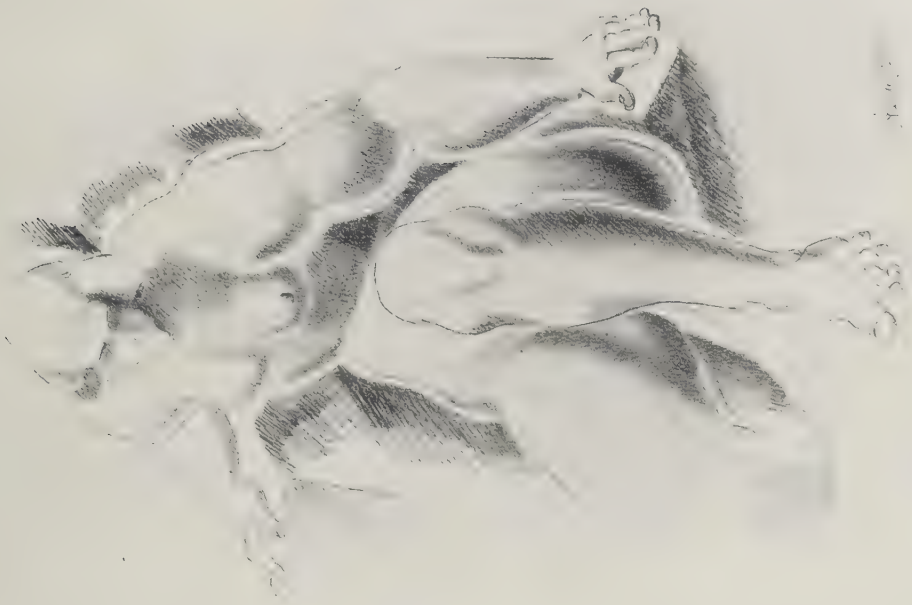
33



32



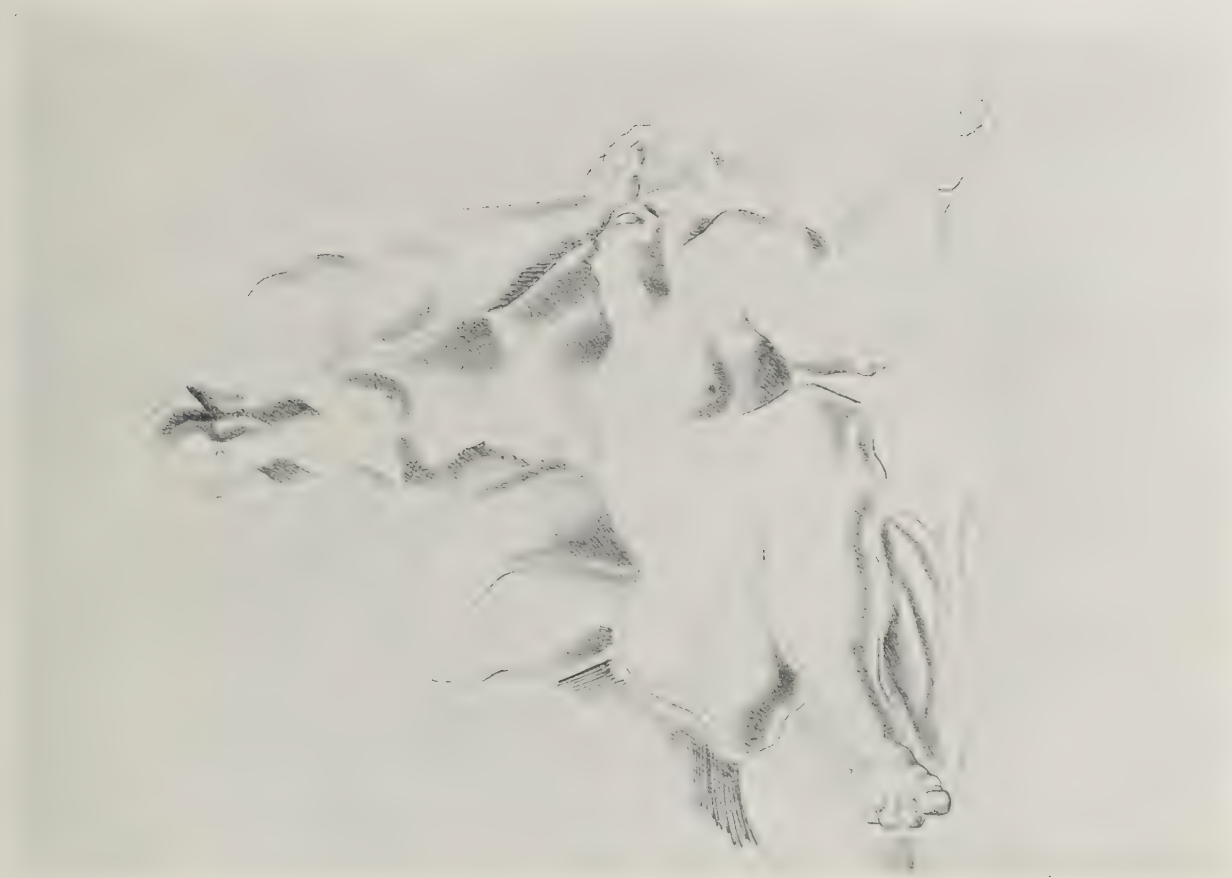
34



35











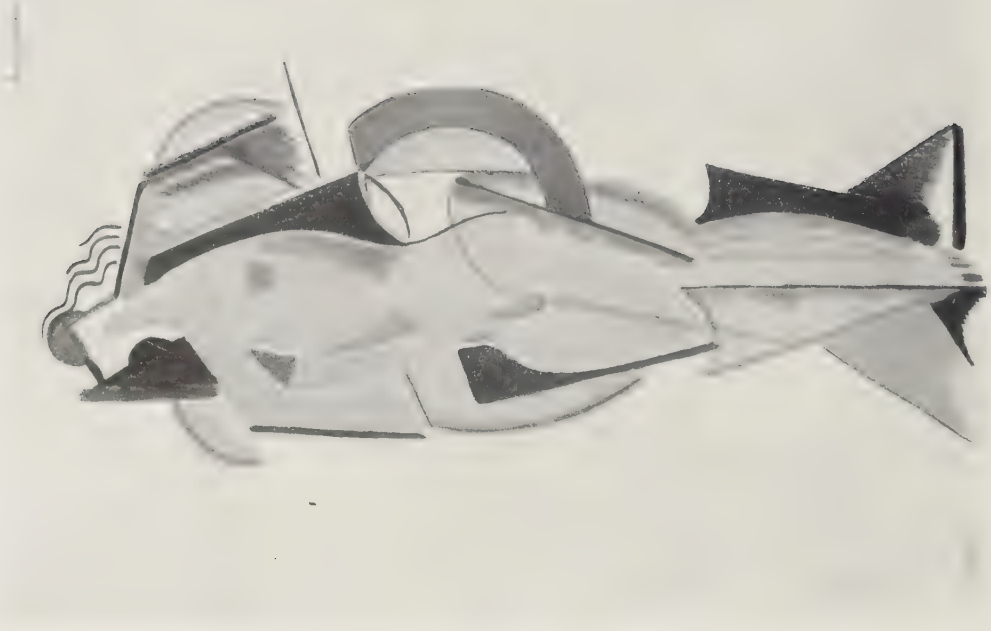


*Archipenko.*





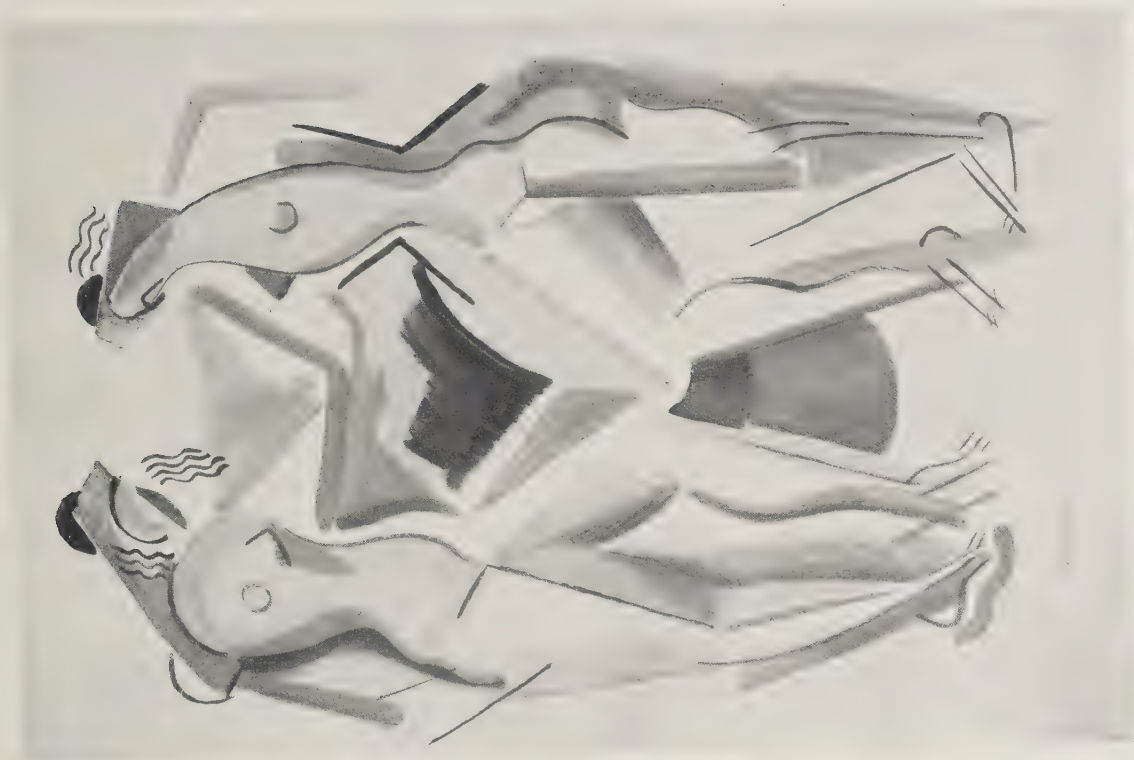




45



44



47

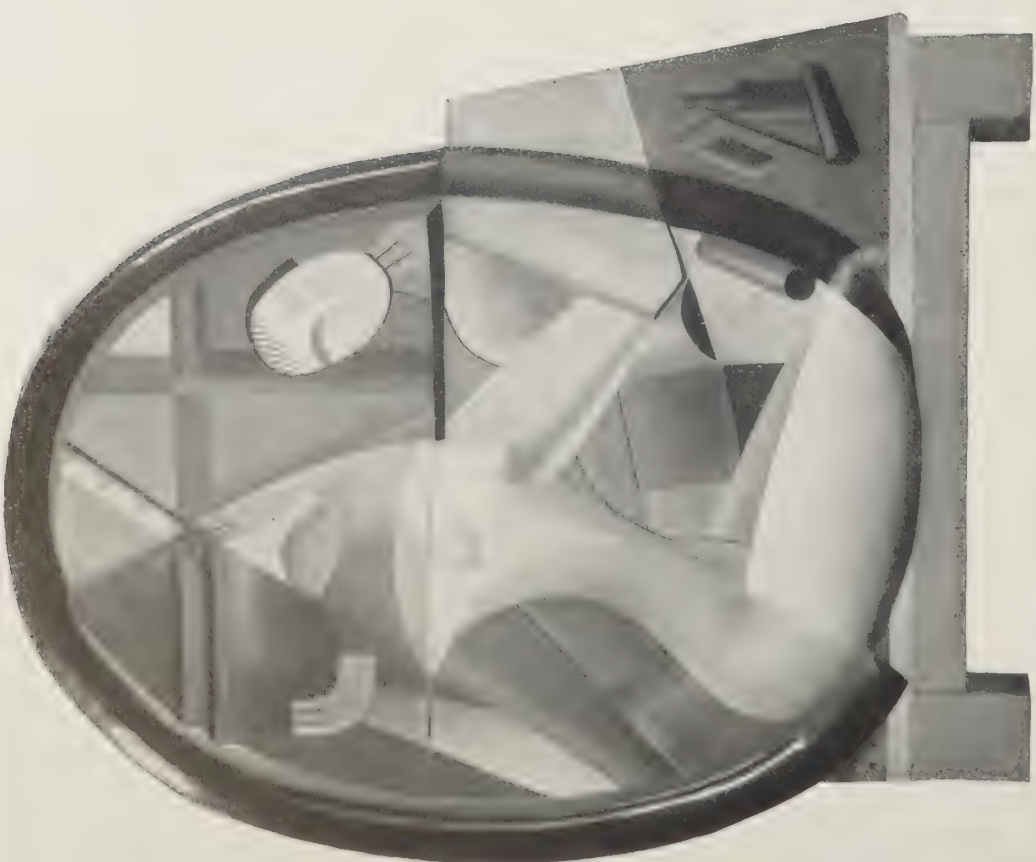


46

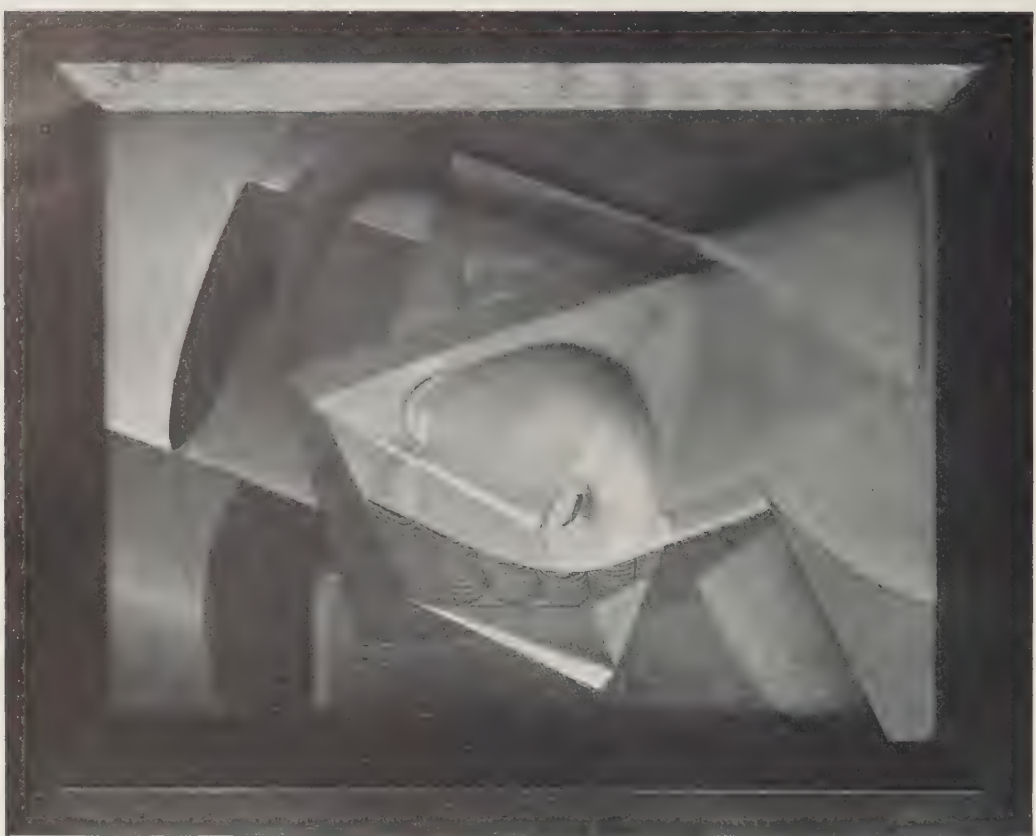








50



51



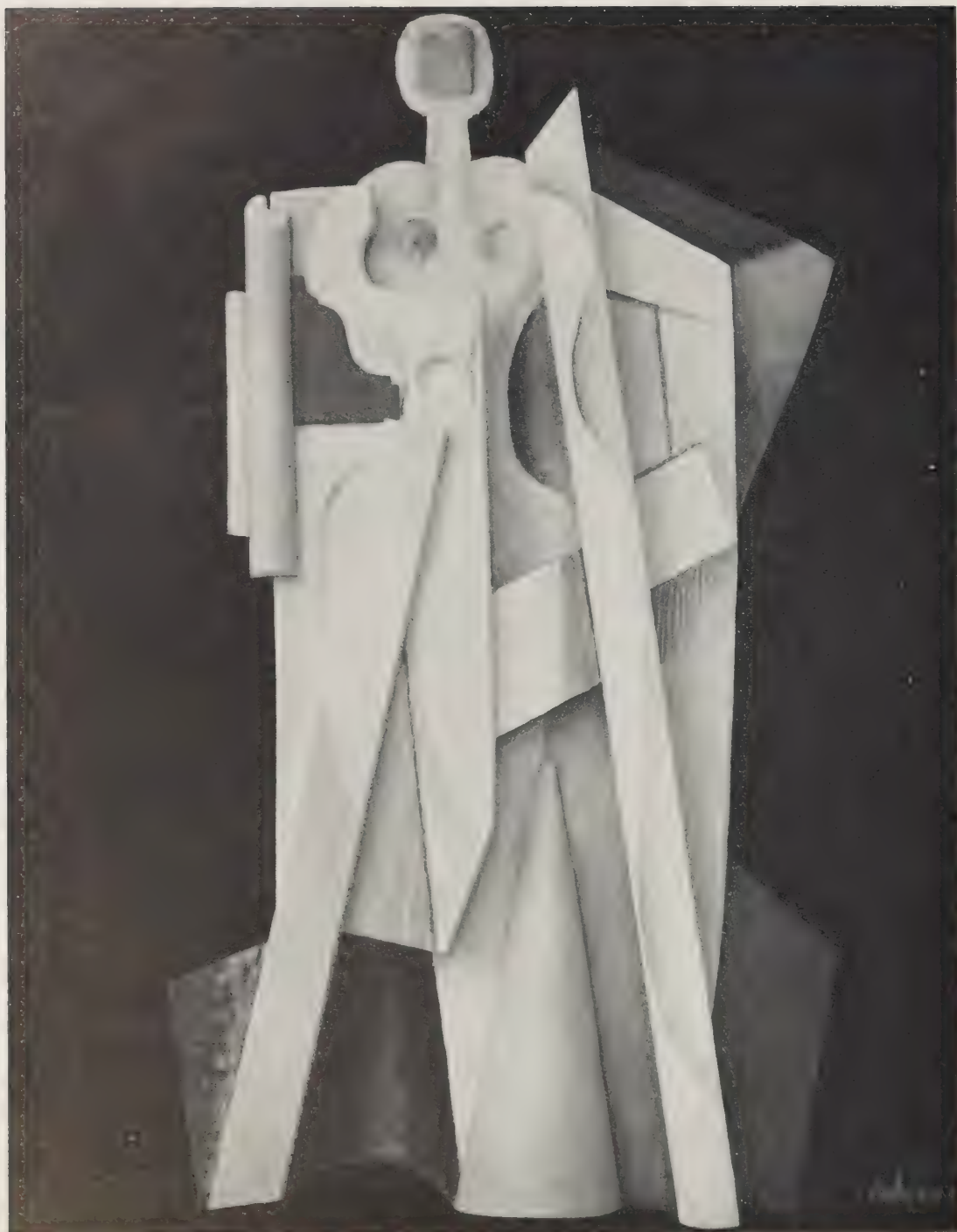
52



Андрейко.

53



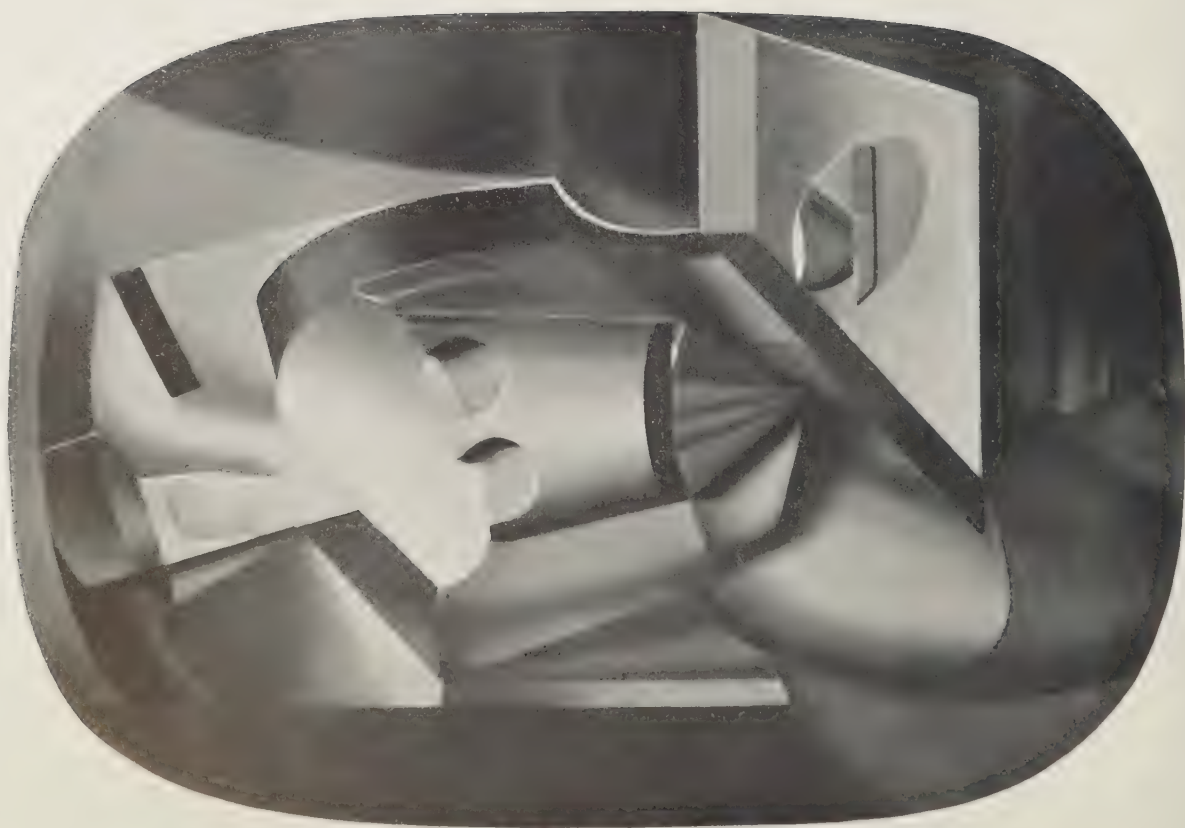




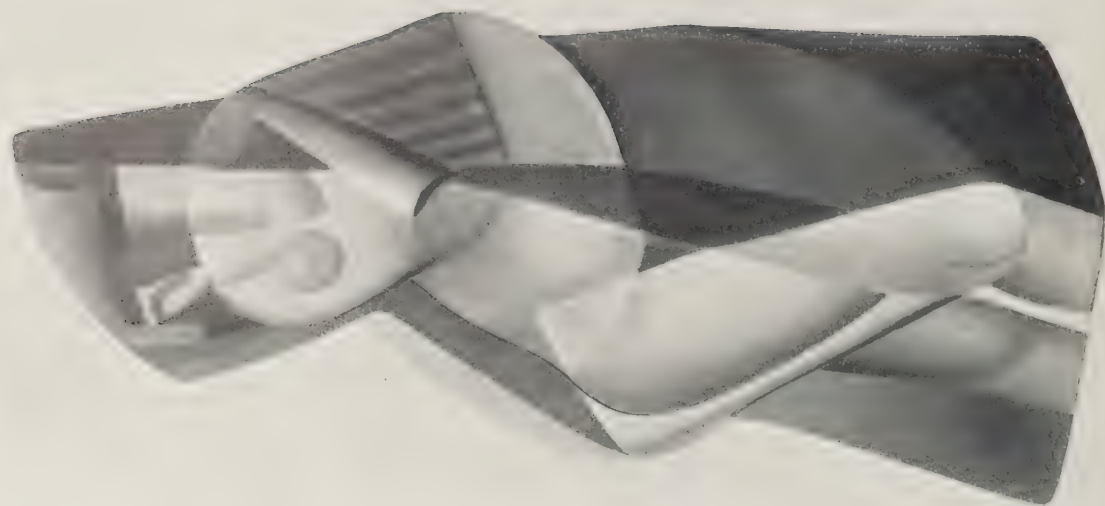








58



59

















# LISTE DES ILLUSTRATIONS

Reproductions No.	Titre	Année	Matière	Hauteur cm	Propriétaires
En couleurs	Femme assise, sculpto- peinture . . . . .	1921	Papier mâché	68	—
1	Femme . . . . .	1909		40	Collection privée
2	Torse de femme . . .	1909	Plâtre	110	—
3	Femme avec enfant .	1910	Plâtre	100	—
4	Danseuse . . . . .	1911	Bronze	42	Collection Schueler, Berlin
5	Femme assise . . . . .	1911	Plâtre	—	Collection privée
6	Femme au repos . . .	1911	Marbre	35	Folkwang-Museum, Hagen
7	Femme avec enfant .	1911	Plâtre	45	Collection privée
8	Salomé . . . . .	1910		100	Collection privée
9	Le baiser . . . . .	1911	Plâtre	200	—
10	La danse rouge . . .	1913	Plâtre teinté	110	Collection privée
11	Combat de boxe . . .	1913		45	Collection Magnelli, Florence
12	La danse . . . . .	1912	Bronze	60	Collection Köhler, Berlin
13	Femme assise . . . . .	1920	Plâtre	45	Collection Falk, Genève
14	Femme debout . . . .	1915	Bronze	36	Collection privée
15	Statuette . . . . .	1923	Acajou	45	Collection privée
16	Statuette . . . . .	1917	Faïence	34	Collection privée
17	Statuette . . . . .	1917	Faïence	34	—
18	Tanagra . . . . .	1915	Bronze	32	Collection privée
19	Statuette . . . . .	1914	Plâtre	60	Collection Falk, Genève
20	Torse . . . . .	1915	Marbre	48	Collection privée
21	Torse . . . . .	1923	Marbre	85	Collection privée
22	Torse . . . . .	1916	Bronze	48	Kronprinzenpalais, Berlin
23	Torse noir . . . . .	1909	Bronze	44	Musée de Mannheim
24	Homme . . . . .	1922	Bronze	57	Collection Schueler, Berlin
25	Femme penchée . . .	1922	Bronze	61	Musée d'Osaka, Japon
26	Figure debout . . . .	1921	Bronze	67	Musée de Rotterdam
27	Femme assise . . . . .	1922	Marbre	45	—
28	Torse gris . . . . .	1922	Marbre de Silésie	58	Collection privée
29	Dessin . . . . .	1914	—	—	Collection privée Dr. Wiese, [Leipzig]
30	Dessin . . . . .	1914	—	—	Collection privée
31	Dessin . . . . .	1914	—	—	Collection privée
32	Dessin . . . . .	1916	—	—	Collection privée
33	Dessin . . . . .	1916	—	—	Kronprinzenpalais, Berlin
34	Dessin . . . . .	1923	—	—	Collection privée
35	Dessin . . . . .	1919	—	—	Musée de Mannheim
36	Dessin . . . . .	1919	—	—	Collection privée
37	Dessin . . . . .	1919	—	—	Collection privée



Reproductions No.	Titre	Année	Matériau	Hauteur cm	Propriétaires
38	Dessin . . . . .	1919	---	-	Musée de Rotterdam
39	Dessin . . . . .	1919	---	—	Musée de Mannheim
40	Dessin . . . . .	1919	---	-	Musée d'Essen
41	Dessin . . . . .	1922	—	-	Collection privée
42	Dessin . . . . .	1919	—	-	Collection privée
43	Dessin . . . . .	1919	—	—	—
44	Nature morte . . . . .	1921	Aquarelle	—	Collection privée
45	Femme . . . . .	1920	Aquarelle	—	Collection privée
46	Nature morte . . . . .	1918	Aquarelle	—	Collection privée
47	— . . . . .	1918	Aquarelle	—	—
48	«Medrano» . . . . .	1912	Bois, verre, métal	80	—
49	Femme au miroir*) . . . . .	1916	Bois et métal	-	Collection Falk, Genève
50	Femme au miroir*) . . . . .	1917	Papier-mâché	—	—
51	Tête*) . . . . .	1916	Bois	38	Collection Goltz, Munich
52	Nature morte*) . . . . .	1921	Papier-mâché	—	—
53	Femme et nature morte*) . . . . .	1921	Papier-mâché	—	—
54	Femme*) . . . . .	1918	Bois et métal peints	—	Collection privée
55	Femme assise*) . . . . .	1919	Papier-mâché	—	—
56	Tête de femme et nature morte*) . . . . .	1916	Bois	25	—
57	Nature morte*) . . . . .	1915	Bois	—	—
58	Femme avec tasse*) . . . . .	1915	Bois	—	—
59	Baigneuse*) . . . . .	1917	Papier-mâché	48	—
60	Vase avec fleurs*) . . . . .	1921	Papier-mâché	40	—
61	Femme*) . . . . .	1919	Métal et bois	—	Collection Falk, Genève
62	Femme et fauteuil*) . . . . .	1918	Bois et métal	—	Collection privée
63	Figure debout*) . . . . .	1917	Bois et métal	—	Collection privée
64	Femme*) . . . . .	1923	Divers métaux	140	—
65	Femme . . . . .	1923	Bois peint	63	—

\*) Sculpto-peinture





ELSNERDRUCK  
BERLIN











Frigate Bookshop

New & Used Books

515 N. HOWARD ST.

Baltimore, Md. Ver. 8170



